

University of Groningen

## La mise en image de 'La Chaumière indienne' par Léon Curmer

Jongeneel, ELS

*Published in:*  
Image & Narrative

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

*Publication date:*  
2011

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Jongeneel, ELS. (2011). La mise en image de 'La Chaumière indienne' par Léon Curmer. *Image & Narrative*, 12(1), 295 - 317. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/137/108>

### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*



## La mise en image de *La Chaumière indienne* par Léon Curmer

Els Jongeneel



‘Un éditeur tout nouveau, qui dépense l’argent à pleines mains, qui vous fait d’un livre une collection de vignettes, un homme qui ne doute de rien, c’est M. Curmer. Le plus beau papier, les plus riches vignettes, les plus grands artistes sont à ses ordres ; il est le libraire du luxe à la portée de tout le monde’. [Jules Janin, 1839]

**Abstract (F):** Dans la civilisation occidentale, l’époque romantique marque le début de la grande offensive de l’image contre le texte. Ce renversement de l’hierarchie millénaire du texte et de l’image s’explique par l’industrialisation progressive de la culture depuis le début du siècle. Un nombre croissant de lecteurs de plus en plus exigeants réclame des textes illustrés. Les éditeurs de journaux et d’ouvrages littéraires s’efforcent de satisfaire à la demande du lectorat en engageant des illustrateurs et des graveurs. L’illustration envahit les éditions bon marché aussi bien que les livres de luxe. En outre, grâce à la mécanisation de la presse, il devient possible d’intégrer l’illustration dans le texte même, ce qui change de fond en comble le rapport entre texte et image. L’auteure du présent article examine le rôle de l’illustration dans un conte de Bernardin de Saint-Pierre, *La Chaumière indienne*, conte qui fait partie d’un des fleurons du livre romantique illustré, le *Paul et Virginie* de l’éditeur parisien Léon Curmer (1838).

**Abstract (E):** During the romantic period in Western Europe, the visual takes the great offensive against the textual. This overthrow of the millenary hierarchy of text and image can be explained by the progressive industrialization of culture since the beginning of the nineteenth century. An ever-growing number of readers is claiming images in all kinds of texts. The editors of journals and literary texts try to satisfy their reading audience by engaging illustrators and engravers. The illustration takes possession of cheap booklets as well as of luxury editions. The present essay explores the role of illustrations in *La Chaumière indienne* (The Indian Hut), a short story by the French author Bernardin de Saint-Pierre, in one of the most famous editions of French Romanticism, the *Paul and Virginie* edition of 1838 by the Parisian editor Léon Curmer.

**Key words:** bookillustration, transmediality, narrative, Romanticism, woodcut

### *1 Introduction : Une édition luxuriante*

A partir des années 1830, on voit l'illustration prendre possession des ouvrages littéraires publiés en France. Cette invasion de l'illustration s'explique par le rôle important que joue l'image dans une société qui depuis le début du siècle, s'industrialise rapidement. Fondé sur la connaissance empirique du réel, le capitalisme industriel ouvre la voie à l'image en tant que réservoir du savoir expérimental.<sup>1</sup> Il stimule aussi le développement de la presse journalistique et des journaux de colportage où l'image voisine avec le texte. En outre, grâce à l'alphabétisation des classes moyennes et grâce à l'augmentation du pouvoir d'achat, journaux, périodiques et livres vont être à la portée d'un nombre croissant de lecteurs. Il s'agit là d'un public exigeant, qui réclame des images. En peu de temps, le livre devient un produit de consommation, soumis à l'offre et la demande du marché.

Pour pouvoir satisfaire le lectorat, une nouvelle classe d'entrepreneurs qui a succédé aux libraires du début du siècle, les éditeurs, va à la recherche de méthodes de reproduction à meilleur marché de l'imprimé et de l'image. Les diverses étapes de la fabrication du livre sont mécanisées. Les fonderies se multiplient ainsi que les fontes de caractères. La pâte à papier est produite en continu. La qualité du papier s'améliore, permettant un 'rendu' supérieur des gravures. Cependant, c'est dans le domaine de la reproduction de l'image que l'on rencontre l'innovation la plus spectaculaire de l'époque, à savoir l'invention du stéréotype vers la fin du XVIIIe siècle et le recours à la gravure sur bois debout en taille d'épargne. Les effets de ces techniques sont comparables à ceux de l'invention de la photographie pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. Le stéréotype permettait de faire des clichés, de sorte qu'il était possible de reproduire la gravure originale à de multiples exemplaires et en plus d'imprimer les images dans la même forme que la typographie. La gravure sur bois debout, une invention anglaise, consistait à graver au burin sur des blocs de buis sciés perpendiculairement à la fibre, à l'opposé de l'ancien procédé de la gravure à la pointe sur 'bois de fil' scié dans le sens de la fibre. Le bois debout permettait de graver le bois dans tous les sens, sans être gêné par la fibre, avec une grande finesse de détail. C'était donc une technique relativement bon marché, très appréciée en France par les éditeurs de journaux à caricatures<sup>2</sup> et d'ouvrages populaires qui avaient besoin d'images bon-marché pour survivre et bientôt aussi par les éditeurs d'ouvrages littéraires.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Michel Melot, 'Le texte et l'image', dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (réd.), *Histoire de l'édition française 3. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Fayard, Paris 1990, p. 329.

<sup>2</sup> Voir James Cuno, 'Charles Philippon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41', in *Art Journal* 43/4 (1983), pp. 347-354.

<sup>3</sup> Voir Remi Blachon, *La gravure sur bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 2001, pp. 9-71 et Michel Melot, 'Le texte et l'image', pp. 329-350.

En janvier 1838 l'éditeur parisien Léon Curmer acheva d'imprimer une édition de luxe d'un des best-sellers de l'époque: *Paul et Virginie*, suivi de *La Chaumière indienne* par Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. Le livre avait été offert en trente livraisons bimensuelles, d'octobre 1836 jusqu'en décembre 1837. La dernière livraison porte la date de janvier 1838, signe que Curmer proposait le livre complet comme cadeau d'étrennes. Dans les années 1830, Curmer fut un des premiers éditeurs français à publier des livres-cadeaux illustrés par souscription.<sup>4</sup> Imbu de romantisme et poussé par des idéaux humanitaires, il rêvait de lancer le livre à bon marché pour un public moins cultivé, le public des magazines de colportage. Profitant d'un regain de religiosité sous la Monarchie de Juillet, il s'était spécialisé dans la publication de livres religieux et d'ouvrages de piété, le plus souvent somptueusement illustrés. Il n'est donc pas étonnant que vers la fin des années 1820 il portât son choix sur la 'bible' du romantisme français, *Paul et Virginie*.<sup>5</sup> Empreint de morale chrétienne et de religiosité naturelle, le récit dévot de Bernardin de Saint-Pierre était extrêmement populaire aussi bien parmi les lecteurs pauvres que parmi les riches. En outre, Curmer avait une prédilection pour les ouvrages de botanique dont il put éminemment satisfaire le goût chez le naturaliste Bernardin de Saint-Pierre.<sup>6</sup>

L'édition Curmer de 1838 de *Paul et Virginie* suivi de *La Chaumière indienne*<sup>7</sup> compte parmi les livres illustrés français les plus coûteux de l'époque romantique et, avec les neuf volumes des *Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), parmi les chefs d'œuvre à grand spectacle du catalogue Curmer. La composition du livre qui fut truffé d'images exigeait un travail d'équipe lent et dispendieux, où à côté de l'éditeur étaient impliqués des dessinateurs, des graveurs et des pressiers. Curmer y travailla presque dix ans et y dépensa une fortune.<sup>8</sup> Pour les images, il engagea la fine fleur des illustrateurs et burinistes français et anglais, au total treize illustrateurs et trente graveurs<sup>9</sup>, qui enrichirent les deux textes de Bernardin de Saint-Pierre de 450 vignettes sur bois debout in-texte, de vingt-neuf grandes vignettes et de sept portraits encadrés gravés sur acier en hors-texte. La répartition des illustrations a été organisée de telle sorte qu'à quelques exceptions près aucune double page du livre n'est sans image. En outre Curmer ajouta une 'Flore de Paul et Virginie et de La Chaumière indienne', rédigée par le dessinateur et ornithologue Jean Théodore Descourtilz.<sup>10</sup> De cette main d'œuvre collective résulta un *Paul et Virginie* et une *Chaumière* complètement rénovés.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> La vente par souscription prend son essor en France au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais avant 1800 il n'était pas encore question d'un véritable commerce éditorial du livre. Voir Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève 1996, pp. 43-66.

<sup>5</sup> Aussi fit-il imprimer la note suivante sur l'affiche publicitaire de son édition: 'L. Curmer. Éditeur de L'Imitation de Jésus-Christ et des Saints Évangiles' (pour une reproduction de l'affiche, voir Léopold Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne 1801-1875*, tome troisième, Paris, L. Carteret Editeur, 1927, p. 533).

<sup>6</sup> Voir Odile et Henri-Jean Martin, 'Le monde des éditeurs', dans Chartier et Martin, *op.cit.*, p. 193.

<sup>7</sup> Depuis 1823, *Paul et Virginie* et *La Chaumière indienne* étaient souvent publiés ensemble.

<sup>8</sup> Les 'graveurs originaux' étant rares à l'époque, on devait avoir recours à la gravure en fac-similé. Sur les éditeurs romantiques et les aléas de la publication des livres illustrés, voir Philippe Kaenel, *op.cit.*, pp. 144-160.

<sup>9</sup> Parmi lesquels Laffitte, Tony Johannot, Meissonier, Jacques, Français, Huet, Smith, Isabey, Huet, Bezière et Williams.

<sup>10</sup> Les descriptions dans la 'Flore' rappellent à bien des égards les idées naturalistes de Bernardin de Saint-Pierre qui considérait la nature comme un organisme utilitaire et comme la patrie originelle de l'homme. Il est curieux que l'édition Curmer mentionne uniquement le nom du dessinateur des lettrines de la Flore (Français) et non pas celui de Descourtilz – on ne le retrouve que sur l'affiche publicitaire de l'édition (voir la note 5).

<sup>11</sup> Que Curmer fût bien conscient de son propre rôle d'animateur et de créateur, c'est ce qu'attestent aussi les nombreuses 'notes de l'éditeur' de sa main qu'il intégra dans brochures et éditions. Dans une plaquette de 1844 par exemple il écrit :

Curmer exprime l'admiration profonde qu'il nourrit pour son 'équipe' dans la dédicace qu'il ajouta à 'son' ouvrage et qu'il fit imprimer en caractères anglais pour mieux faire ressortir l'authenticité du témoignage: 'Aux artistes qui ont élevé ce Monument typographique à la Mémoire de J.H. Bernardin de Saint-Pierre'.<sup>12</sup> En outre, il fit imprimer sur la page de titre, et en bas de la 'Table des noms des dessinateurs et des graveurs', les portraits de ses collaborateurs les plus éminents et de lui-même, sous forme de médaillons – dont voici un exemple :

Des deux récits de l'édition Curmer, c'est *La Chaumière indienne* qui comporte les trouvailles illustratives les plus remarquables, ce qui pourrait s'expliquer, nous le verrons, par le caractère scénique et par le ton ironique de ce récit de voyage. C'est donc la mise en image de ce conte et le dialogue qu'elle provoque avec le lecteur, que je me suis proposé d'examiner de plus près.



## 2 La Chaumière indienne : le texte spectacle

### 2.1 Un récit dystopique

*La Chaumière indienne* parut à Paris en 1790, deux ans après *Paul et Virginie*, le récit rousseauiste moyennant lequel Bernardin de Saint-Pierre s'était rapidement fait un nom auprès du grand public épris d'exotisme et de

sentimentalité. Cependant, *La Chaumière indienne* eut beaucoup moins de résonance que l'histoire des deux enfants innocents dans l'Ile-de-France, probablement parce qu'il s'agit d'un récit qui, tout en n'étant pas dépourvu d'ironie<sup>13</sup>, manque du mordant de la plupart des contes philosophiques du siècle des Lumières. Dès l'époque de son séjour dans l'Ile-de-France, de 1768 jusqu'en 1770, en tant que capitaine-ingénieur au service du roi, Bernardin de Saint-Pierre avait rêvé d'un voyage aux Indes, pour y fonder une société idéale, basée à la

---

'N'y a-t-il pas à comparer et à surveiller la qualité du papier, à indiquer les dessins que doit exécuter l'artiste qui a été préféré pour telle raison qui suppose des connaissances spéciales, n'est-ce pas l'éditeur qui trace aussi la composition pour qu'elle soit en rapport avec le texte, n'a-t-il pas fallu encore rechercher les endroits les plus saillants et ceux qui flatteront le mieux le lecteur, en complétant la pensée de l'auteur. [...] N'est-ce pas la vigilance et l'habileté de l'éditeur, cheville ouvrière de tous ces travaux, qui amène à perfection un livre... ?', Gérard Blanchard, 'Curmer ou la leçon d'un grand éditeur romantique', *Le courrier graphique : Revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, 27 (1962), p. 48.

<sup>12</sup> À propos de ce panégyrique, un critique d'art a remarqué : '*Paul und Virginie* ist vermutlich das einzige Buch, das ein Verleger mit "herzlichem und tiefem Dank" den Künstlern [...] widmete', *L'Art d'Illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek nr. 49, Wolfenbüttel 1985, p. 70. Remarquons que Curmer dédia son autre magnum opus, *Les Français peints par eux-mêmes*, aux auteurs et non pas aux illustrateurs pourtant nombreux de cette physiologie volumineuse.

<sup>13</sup> Témoin le 'Préambule' de l'édition de 1791, où de Saint-Pierre se voit obligé de se défendre contre les attaques d'un recenseur : 'Un abbé [...] a prétendu, dans son journal, que, sous le nom de brames, je voulais tourner nos prêtres en ridicule', dans *Œuvres complètes de Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur, par L. Aimé-Martin*, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, pp. 232/233, publiée par la BNF sur le site <http://gallica.bnf.fr>.

fois sur les idées éclairées des philosophes français et sur la morale chrétienne : ‘Si la philosophie est venue autrefois des Indes en Europe’, écrit-il dans l’avant-propos de *La Chaumière indienne*, ‘pourquoi ne retournerait-elle pas aujourd’hui de l’Europe civilisée, aux Indes devenues barbares à leur tour ?’<sup>14</sup> Plus tard l’auteur conçut un projet de voyage semblable, cette fois-ci de l’Europe centrale via la Russie du sud en Inde et au Tibet, projet qu’il ne put jamais réaliser non plus.<sup>15</sup> *La Chaumière indienne* est en quelque sorte une dénégation polémique de ces rêves philanthropiques : à la fois pastorale et rêve social, elle est basée sur un conflit entre société et nature.

*La Chaumière indienne* se compose d’un récit-cadre comportant un conte emboîté. Dans le récit-cadre le lecteur fait connaissance avec un docteur anglais polyglotte qui est envoyé en mission aux Indes orientales, ‘le berceau de tous les arts et de toutes les sciences’, par la société royale de Londres, ‘afin d’éclairer les hommes et de les rendre plus heureux’.<sup>16</sup> Pour ce faire, il est censé trouver les réponses à trois mille cinq cents questions que la société a notées dans un volume, la pièce de résistance de ses bagages. Au bout d’un long voyage terrestre de trois ans, il arrive finalement à la pagode de Jagrenat située à l’embouchure du Gange, résidence du brahmane supérieur. Moyennant une série de cadeaux que le chef religieux ne dédaigne pas de stocker dans son sanctuaire, le docteur réussit finalement à entrer en contact avec lui. Cependant, l’entretien aboutit à un échec : ‘l’oracle des Indes’ se refuse à révéler la vérité sacrée cachée dans les textes des brahmes. Indigné par tant d’ignorance et de fanatisme religieux, le docteur quitte le sanctuaire. Au bout d’une marche nocturne il tombe sur une cabane isolée où habite un paria avec sa femme et son enfant. Le paria lui offre l’hospitalité et lui raconte comment il a été amené à fuir la violence des hommes et comment il a fini par trouver la paix dans la nature. Il lui enseigne qu’il faut chercher la vérité dans la nature avec ‘un cœur simple’, et qu’il ne faut la communiquer qu’aux ‘gens de bien’. Profondément impressionné par cette sagesse des humbles que ni les érudits ni les grands de la terre n’ont su lui donner, le docteur rentre à Londres. Il garde pour lui les leçons du paria. A ce qu’il paraît il ne compte pas ses collègues savants parmi les ‘gens de bien’.

Malgré le ton modéré du conte, nous l’avons dit, *La Chaumière indienne* est une satire de la société occidentale. Le bonheur serein, la sagesse et la générosité du paria et de sa femme s’opposent à l’ignorance et à l’hypocrisie des brahmanes et à la dégénération de la ‘civilisation’ indienne. Dans les villes les riches s’entretenant et tiennent les pauvres dans la misère de l’esclavage. Le ton satirique et l’exotisme pittoresque du conte étaient censés allécher les lecteurs contemporains. Toutefois, si ceux-ci furent plutôt réticents, un demi-siècle plus tard Curmer et son équipe d’illustrateurs et de graveurs, eux, se laissèrent tenter par les horizons lointains évoqués par Bernardin de Saint-Pierre.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 217/218. Les critiques s’accordent à dire que l’œuvre de Pierre Sonnerat (1748-1814) a été la source d’inspiration principale de *La Chaumière indienne*. Sonnerat, naturaliste et dessinateur français, séjourna dans l’Île-de-France, d’où il s’embarqua pour des voyages d’expédition aux Moluques, en Nouvelle-Guinée et en Chine. Il habita plus d’un an dans l’Inde du Sud. Il publia deux ouvrages illustrés de sa main où il décrit ses expéditions, *Voyage à la Nouvelle Guinée* (1776) et *Voyage aux Indes orientales et à la Chine* (1782).

<sup>15</sup> Voir Malcolm Cook, *Bernardin de Saint-Pierre. A Life of Culture*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2006, pp. 18-20.

<sup>16</sup> Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* suivi de *La Chaumière indienne* et de la *Flore*, Club des Libraires de France, reproduction en fac-similé de l’édition Curmer de 1838, Paris 1962, resp. p. 324 et 321. Toutes les références sont à cette édition.

## 2.2 Le rôle narratif des vignettes

‘La vignette parle autant qu’elle peint ... Le texte évoque l’image et l’image nous rend l’idée’. Cette remarque de l’auteur Charles Asselineau dans sa *Bibliographie romantique* (1866)<sup>17</sup> résume en peu de mots l’attitude romantique vis-à-vis du ménage à deux du texte et de l’image. A l’instar de Lessing, les éditeurs et artistes romantiques partent de la beauté comme étant le but ultime de l’art et des ‘effets’ de la création artistique sur le lecteur. Cependant, le *Laocoon* leur a aussi enseigné l’irréductibilité de l’image et du texte. Comme le note Victor Cousin, un des philosophes français les plus connus de l’époque : ‘Depuis le *Laocoon* de Lessing, il n’est plus permis de répéter sans de grandes réserves l’axiome fameux: *Ut pictura poesis*. [...] Ainsi les arts ont un but commun et des moyens entièrement différents’.<sup>18</sup> Pendant le romantisme le livre illustré devient un des terrains privilégiés de l’union aussi bien que de la confrontation des ‘arts sœurs’.

Ce fut l’invention du bois debout, nous l’avons dit, qui inaugura un nouveau régime illustratif en France. Elle provoqua des changements révolutionnaires dans la physionomie du livre et contribua à l’industrialisation du livre illustré. En outre elle transforma les rapports entre auteurs et dessinateurs. D’artisans, ceux-ci se firent artistes, dictant aux auteurs des stratégies narratives afin de leur fournir matière à vignettes. Désormais l’auteur devait tenir compte de l’‘illustrabilité’ de son texte. ‘Un livre et une romance s’achètent aujourd’hui non pour le texte mais pour les vignettes’, note un auteur de l’époque.<sup>19</sup> Et un journaliste de la revue *L’Artiste* proclame en 1832: ‘Vous tous, pauvres malheureux que votre astre en naissant a créés romanciers, donnez à Johannot la pensée de votre livre et il vous la montrera tout entière dans une vignette pleine de finesse et d’expression’.<sup>20</sup> Bien que, dans les classiques littéraires qui à l’époque sont réédités à force d’une surenchère d’images, la prééminence du texte s’impose encore, l’illustrateur n’accepte plus le statut ancien de traducteur servile du texte. Cette autonomie des dessinateurs s’accroîtra encore à l’époque postromantique.<sup>21</sup>

La popularité de la vignette s’explique encore par la fascination que le berceau de la culture nationale, le moyen âge, exerce sur les artistes romantiques. En pleine période de mécanisation et d’industrialisation, ils désirent renouer avec l’art authentique du manuscrit. Ils redécouvrent les ‘vignettes’, les ornements de feuilles de vigne qui encadrent le texte de bien des manuscrits médiévaux. Ainsi les bandeaux, fleurons, médaillons et initiales ornées du *Paul et Virginie* et de *La Chaumière indienne* de Curmer pastichent les enluminures médiévales. En même temps, ces vignettes moyenâgeuses connotent le rêve sous-jacent

---

<sup>17</sup> Cité par Kaenel, *op.cit.*, p. 211 note 43.

<sup>18</sup> Extrait de la neuvième leçon intitulée ‘Des différents arts’, du cours de 1815-1821, voir Hauteceur, *Littérature et peinture en France du XVIIIe au XXe siècle*, 1942, p. 85, cité par Kaenel, *op.cit.*, pp. 211/212.

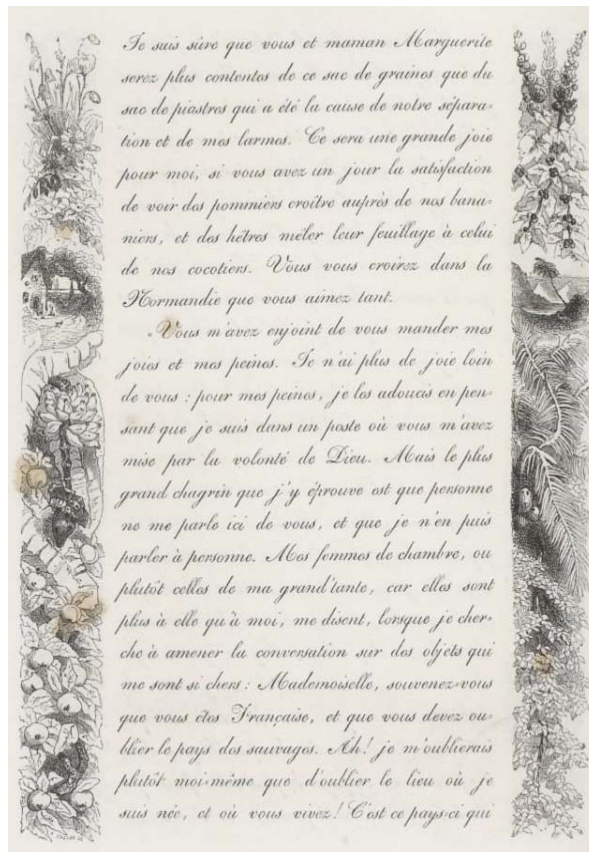
<sup>19</sup> Michel Melot, ‘Le texte et l’image’, dans Chartier et Martin, *op.cit.*, p. 335. Il s’agit de Régnier Destourbet, *Un bal sous Louis-Philippe, 1832*, cité par Pierre Gusman, *La Gravure sur bois en France au XIXe siècle*, Paris 1929, p. 26.

<sup>20</sup> Cité par Kaenel, *op.cit.*, pp. 209/211. Le journaliste fait référence à Tony Johannot, le graveur et illustrateur le plus prolifique de l’époque romantique.

<sup>21</sup> La liberté d’interprétation grandissante que se permettaient les illustrateurs explique la méfiance de certains auteurs (parmi lesquels Flaubert) vis-à-vis de ces ‘collaborateurs’ nouveaux. Sur l’émancipation significative de l’illustrateur après 1840, voir Kaenel, *op. cit.*, pp. 207-216.



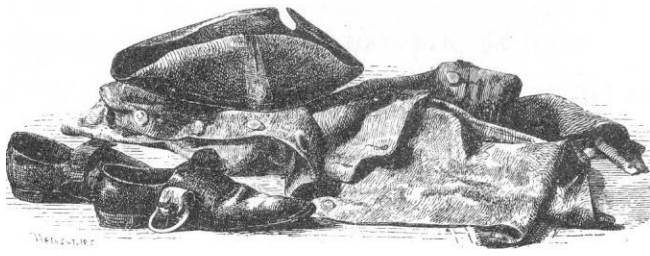
d'authenticité et d'innocence 'naturelles', à la base des deux récits. Citons à titre d'exemples la page de titre de l'édition et un fragment de la lettre de Virginie (p. 174) :



Dans le 'livre à figures' du XVIII<sup>e</sup> siècle (le terme 'illustration' et ses dérivés dans le sens de 'figure illustrant un texte' ne datent que des années 1830), le lien entre texte et images est beaucoup plus lâche que dans le livre illustré romantique, à cause de l'emplacement en section séparée des planches. Les quelques images qui se trouvent dans le texte, des petites vignettes et culs-de-lampe à taille réduite, remplissent une fonction purement ornementale. Les figures hors-texte, en nombre réduit et placées au début ou à la fin du texte, font bande à part. Elles assurent une lecture duelle, de la série textuelle et de la série figurative. A cause de cette position cloisonnée des images, la liberté d'expression du dessinateur est assez réduite. Le texte figure comme dépositaire du sens que le dessinateur est censé reproduire. D'ordinaire la planche hors-texte représente ce que Lessing appelle un 'instant fécond' de l'histoire, sorte d'aide-mémoire pour le lecteur.

Ce cloisonnement du texte et de l'image disparaît dans le livre illustré à l'époque romantique. Comme il devient possible, nous l'avons dit, d'imbriquer textes et images, le mode d'exposition de l'imprimé change profondément. Faisant partie intégrante de l'histoire telle qu'elle est présentée sur la page, l'illustration romantique cesse d'être la servante docile du texte. Plutôt que de faire écho au texte, elle l'introduit, le





prolonge ou le complète. Il arrive même qu'elle l'ironise, comme c'est le cas dans les journaux et albums à caricatures qui envahissent le marché en France après 1830. À l'opposé du livre à

figures du siècle précédent qui fonctionne sur le mode du miroir, le livre romantique illustré fonctionne sur le mode du spectacle.<sup>22</sup> L'espace de la lecture devient un espace de spectacle ouvert et discontinu. Cela s'explique non seulement par la position de la vignette romantique sur la page, mais aussi par la composition de l'image, une structure centrifuge aux bords évanescents sans cadre, se confondant le plus souvent avec le blanc de la page et s'infiltrant sans gêne dans le texte. C'est le centre de la vignette qui accapare les contrastes entre l'ombre et la lumière et qui par-là exhibe la majeure précision descriptive. Par conséquent la vignette a l'air d'un croquis autographe qui semble émerger du néant comme une apparition. Fusionnée avec le texte, elle devient un élément narratif spectaculaire et joue un rôle naturel de césure visuelle, sans pour autant détruire l'unité du bloc typographique (exception faite pour les lettrines qui, nous le verrons, se nichent littéralement dans le texte).<sup>23</sup> La vignette exprime donc l'idéal romantique de la fusion de l'art et du réel.<sup>24</sup>

En tant qu'élément narratif in-texte, la vignette romantique implique le lecteur dans le déroulement de l'histoire. Prenons par exemple l'image des habits du docteur, déposés devant la porte de la pagode de Jagrenat (p. 348):

Alors que l'histoire rapporte que, sur l'ordre du chef des brames, le docteur est en train de se déshabiller, la vignette nous montre les vêtements à peine déposés sur le sol. En le prolongeant, la vignette corrobore le texte. Elle prend le lecteur à témoin en lui imposant le rôle de spectateur d'une action qui est en train de se dérouler, à l'opposé de la planche hors-texte qui d'ordinaire renvoie à un épisode-clef de l'histoire. La vignette in-texte actualise l'histoire tandis que l'image hors-texte la situe dans un passé définitivement clos. L'édition Curmer comprend sept de ces planches hors-texte, gravées sur acier et placées sur la page de droite, celle que les typographes appellent 'la bonne page'. Il s'agit de portraits aux genoux des personnages principaux et de l'auteur. Le portrait de Bernardin de Saint-Pierre, en tête de *Paul et Virginie*, fait pendant au portrait en pied du docteur anglais en tête de *La Chaumière indienne* et confère à ce dernier et aux autres

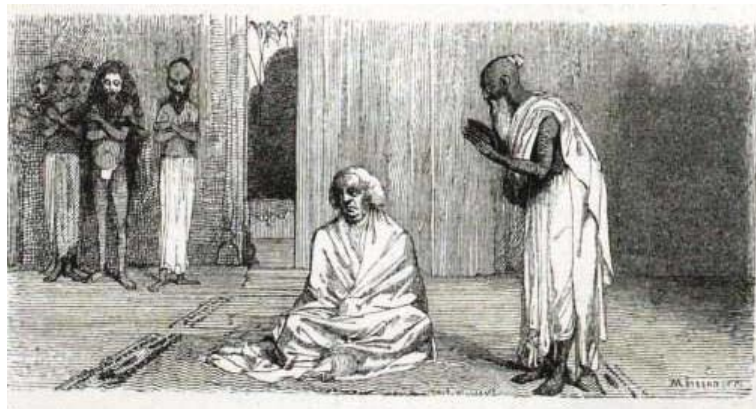
<sup>22</sup> Sur la différence entre le livre-miroir et le livre-théâtre, voir Alain-Marie Bassy, 'Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique', *Romantisme* 14/43, 1984, pp 19-28. Je ne suis d'ailleurs pas toujours d'accord avec les oppositions trop strictes entre les deux 'modes' que Bassy développe dans cet article. Sur le mode scénique du texte illustré à l'époque romantique, voir aussi Kaenel, *op.cit.*, p. 25.

<sup>23</sup> Voir Blanchard, *art.cit.*, p.51 et Bassy, *art.cit.*, p. 22.

<sup>24</sup> Il n'y a que la signature du dessinateur qui contrecarre ici le jumelage de l'image et du texte. Les vignettistes romantiques ont emprunté la technique des contours évanescents aux lithographes - voir Henri Zerner et Charles Rosen, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Faber and Faber, London 1984, pp. 78-79, 81-92.

planches une aura d'authenticité.<sup>25</sup> La pose statique des personnages, les cadres, les gris et les demi-teintes exhalent une atmosphère quasi sacrale qui n'aurait pas déplu à Bernardin de Saint-Pierre et qui contraste vivement avec le dynamisme et le clair-obscur des vignettes in-texte. Notons que Curmer a cherché à annexer les portraits, eux aussi, au texte, étant donné qu'il n'a pas numéroté les bonnes pages en question qui les portent.

Quant aux vignettes in-texte, deux positions du lecteur-spectateur sautent aux yeux: la position traditionnelle du témoin à distance et celle plus moderne de la 'vision avec'. La position du témoin à distance concerne les images où figure le protagoniste. D'observateur impartial celui-ci devient un personnage observé faisant momentanément partie, par exemple, de la 'tragicomédie' de Jagrenat (p. 353), ou de l'idylle du petit ménage du paria (p. 368) :



Rien que ces deux images sont d'ailleurs éloquentes : elles attestent le choc des cultures qui d'avance exclut tout idéal de vérité et bonheur universels, constatation que seul le dernier alinéa du conte confirme définitivement.

<sup>25</sup> Quant au portrait authentifiant dans les récits de voyage, voir par exemple le célèbre faux de Gulliver précédant l'édition de 1735 des *Voyages de Gulliver* de Swift. Le portrait de Bernardin de Saint-Pierre fut extrait de l'édition de luxe de *Paul et Virginie* de 1806 (la dernière édition rédigée par l'auteur lui-même). D'après certains critiques, Curmer ajouta les portraits pour des motifs de cohérence figurative: étant donné le grand nombre d'illustrateurs, les représentations des personnages principaux risquaient de diverger tant soit peu les unes des autres (voir *L'Art d'Illustration*, p. 70).

Parmi les vignettes impliquant un lecteur-spectateur à distance, trois groupes d'images panoramiques sautent aux yeux. Il s'agit de trois séries de vignettes illustrant autant d'énumérations textuelles, figure de style caractéristique du récit de voyage satirique.<sup>26</sup> Accompagnant chaque élément de la liste d'une illustration, elles transforment le récit en un reportage d'images tabulaires qui connotent le rythme convulsif du voyage<sup>27</sup> (pp. 338-339, l'équipage du docteur ; notons l'aménagement conclusif de la dernière vignette – l'escorte marchant vers l'horizon – qui correspond au dernier élément de la liste de l'équipage) :



La première série tabulaire qui représente le voyage du docteur de Londres à Bénarès (pp. 324-329), a été aménagée sous la forme d'un album évoquant les étapes du voyage. Le texte y a été découpé en en-têtes auxquelles l'éditeur a ajouté des bandeaux décoratifs, en tant que remplissages graphiques. La prédominance

<sup>26</sup> Voir Roseann Runte, 'La Chaumière indienne : A Study in Satire', *The French Review*, vol. LIII no. 4, mars 1980, p. 563.

<sup>27</sup> Je reprends ici une idée lancée par Bassy, *art.cit*, p. 22.



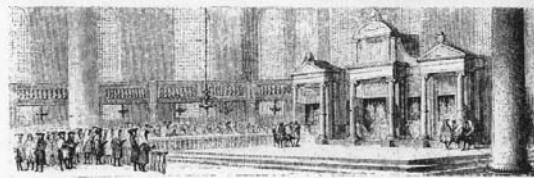
du visuel fait que la hiérarchie traditionnelle du texte dictant le sens et de l'illustration lui faisant écho, tend à basculer. Ici ce sont les images qui captent d'abord l'attention du lecteur et privilégient le parcours du regard dans la page :



e plus savant de ces docteurs, qui savait l'hébreu, l'arabe et l'indou, fut envoyé par terre aux Indes orientales, le berceau de tous les arts et de toutes les sciences. Il prit d'abord son chemin par la Hollande, et



visita successivement la synagogue d'Amsterdam



et le synode de Dordrecht;



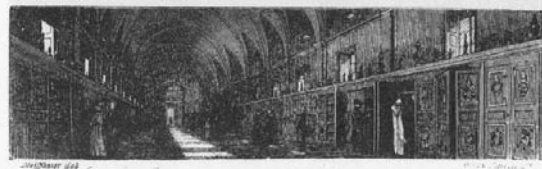
en France, la Sorbonne et l'Académie des Sciences de Paris; en Italie, quantité d'académies, de muséum et de bibliothèques, entre autres le muséum de Florence,



la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise,



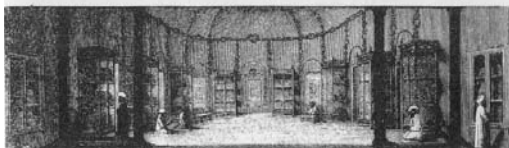
et à Rome, celle du Vatican. Étant à Rome, il ba-



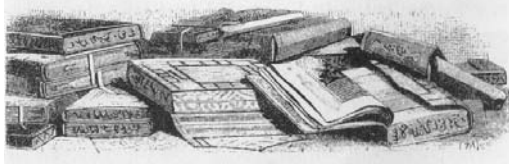
lança si, avant de se diriger vers l'Orient, il irait en Espagne consulter la fameuse université de Salamanque; mais, dans la crainte de l'inquisition, il aima mieux s'embarquer tout droit pour la Turquie. Il passa donc à Constantinople, où, pour



son argent, un effendi le mit à même de feuilleter tous les livres de la mosquée de Sainte-Sophie.



De là il fut en Égypte, chez les Cophtes;



puis chez les Maronites du mont Liban,



les moines du mont Carmel;



de là à Sana, en Arabie;



ensuite à Ispahan,



à Kandahar,



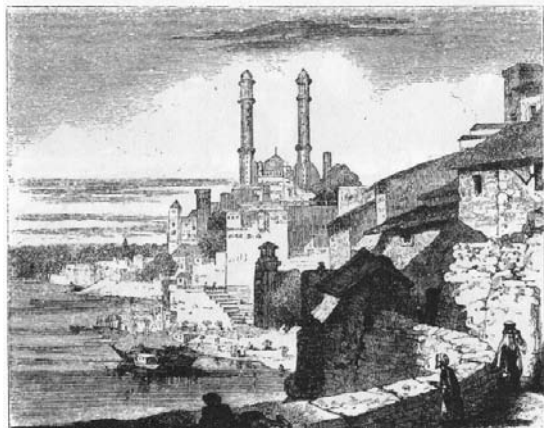
Delhi,



Agra :



enfin, après trois ans de courses, il arriva sur les bords du Gange, à Bénarès, l'Athènes des Indes,



En raison du caractère séquentiel des images tabulaires, le conte illustré se rapproche ici du feuilleton en images des journaux à caricatures,<sup>28</sup> surtout lorsqu'un seul épisode a été réparti sur plusieurs panneaux juxtaposés (pp. 331-332 les discussions du docteur avec les théologiens et académiciens) :

---

<sup>28</sup> Le premier feuilleton en images en France, une parodie des romans d'Eugène Sue, parut en 1848 dans le *Journal pour rire* (voir Michel Melot, 'Le texte et l'image', p. 332).



Il pensa qu'après avoir conféré avec les rabbins



juifs, les ministres protestants, les surintendants



des églises luthériennes, les docteurs catholiques,



les académiciens de Paris, de la Crusca, des Arcades



et de vingt-quatre autres des plus célèbres acadé-

mies d'Italie, les papas grecs, les molhas tures,



les verbiests arméniens, les seidres et les casys



persans, les scheics arabes, les anciens parsis,

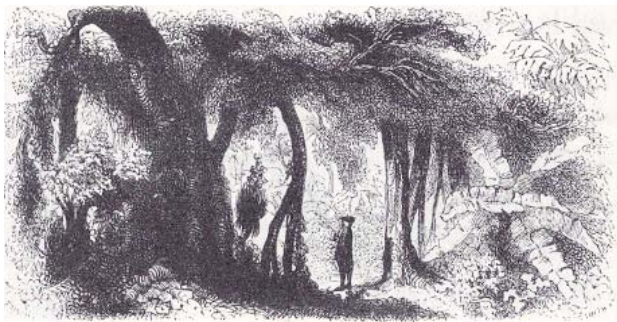


les pandects indiens, loin d'avoir éclairci aucune des trois mille cinq cents questions de la société royale, il n'avait contribué qu'à en multiplier les doutes; et comme elles étaient toutes liées les unes aux autres, il s'ensuivait, au contraire, de ce qu'avait pensé son illustre président, que l'obscurité d'une solution obscurcissait l'évidence

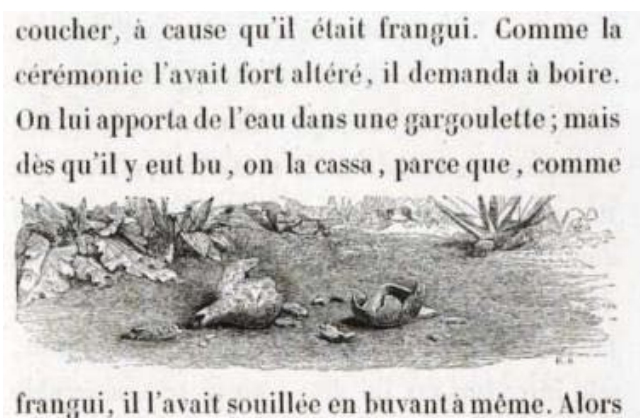
Une comparaison s'impose avec les 'histoires en estampes' caricaturales qu'à l'époque le dessinateur et écrivain genevois Rodolphe Töpffer édite à ses propres frais, si ce n'est que les illustrateurs de la *Chaumière* ont respecté la structure linéo-tabulaire de la page qu'impose le texte en prose (tandis que les albums de Töpffer ont un format oblong) et qu'ils ont évité le plus souvent la caricature (exception faite pour la dernière vignette des académiciens assoupis de la p. 331).<sup>29</sup> Remarquons encore que le contraste ici entre images et texte, entre le présent figé des images et le passé révolu exprimé par le texte ('Il pensa qu'après voir conféré avec...'), traduit à merveille le flash back dont il est question ici (sur le point de rentrer en Angleterre, le docteur se rappelle les disputes inutiles avec les nombreuses académies auxquelles il a rendu visite).

La position de la 'vision avec' implique que lecteur-spectateur partage momentanément la perspective du protagoniste et se trouve impliqué dans l'histoire qui est en train de se dérouler. A titre d'exemples, citons les deux images jumelées suivantes représentant le docteur qui visite le jardin du paria (p. 410), qui incorporent respectivement la position à distance et celle de la vision avec :

<sup>29</sup> La première édition française d'une 'histoire en estampes' de Töpffer, *Monsieur Pencil*, parut en 1840 (Paris, Librairie Cherbuliez et Cie).



La différence entre la position du lecteur-témoin à distance et celle de la vision avec est comparable avec la distinction qu'établit la narratologie entre focalisation auctorielle (l'histoire est présentée directement par un narrateur hétérodiégétique) et focalisation actorielle (l'histoire est présentée par le biais d'un ou de plusieurs personnages qui jouent un rôle dans l'histoire). Ce sont les vignettes en gros plan qui instaurent le contact le plus étroit entre le lecteur et l'histoire. Citons encore, à côté de la vignette des vêtements du docteur, que nous avons déjà relevée, celle de la gargoulette cassée qui brusquement coupe le récit en confrontant le lecteur avec les débris (p. 358) :



Et l'image de la corbeille de fleurs et de fruits (p. 413) qui surgit devant les yeux du lecteur au beau milieu de la page, telle une main tendue du 'frère indien' :



le docteur, j'ai trop de monde avec moi. — Je le vois, reprit le paria, vous avez hâte de quitter le pays des brames pour retourner dans celui des chrétiens, dont la religion fait vivre tous les hommes en frères. » Le docteur se leva en soupirant. Alors le paria fit un signe à sa femme, qui, les yeux baissés et sans parler, présenta au docteur une corbeille de fleurs et de fruits. Le paria, pre-



nant la parole pour elle, dit à l'Anglais : « Seigneur, excusez notre pauvreté ; nous n'avons, pour parfumer nos hôtes, suivant l'usage de l'Inde, ni ambre gris, ni bois d'aloès ; nous n'avons que des fleurs et des fruits ; mais j'espère que vous ne mépriserez pas cette petite corbeille remplie par les mains de ma femme : il n'y a ni pavots, ni soucis ;

Notons encore que les vignettes en gros plan figurent à la fois comme fragments d'une réalité hors-image et comme images achevées. En d'autres termes, tout en renvoyant à l'histoire en train de se dérouler, elles prennent en même temps un sens symbolique: la gargoulette cassée signifie l'échec de l'entretien avec les brahmanes, le bouquet de fruits et de fleurs symbolise l'amitié et l'union des hommes dans la nature et les dépouilles du docteur connotent à la fois l'humiliation et la lutte acharnée pour la vérité. Cette fusion du métonymique et du métaphorique est caractéristique de l'art romantique qui d'un côté se montre obsédé par l'union de l'art et du réel, nous l'avons dit, mais de l'autre évolue de plus en plus, à partir des années 1840, vers l'autonomie expressive.<sup>30</sup> À ce propos comparons la vignette des habits à un détail pictural analogue qui fait partie d'une fresque d'Eugène Delacroix, 'La lutte de Jacob avec l'Ange' (1855):

<sup>30</sup> Voir Zerner & Rosen, *op.cit.*, pp. 24-28, qui discutent la fusion du métaphorique et du métonymique dans la peinture romantique en se basant sur les théories du symbole de Coleridge.



Eugène Delacroix, 'Lutte de Jacob avec l'Ange', Église Saint-Sulpice, Paris



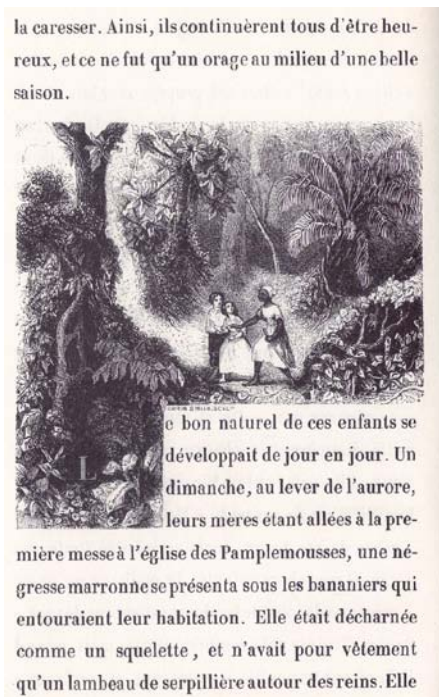
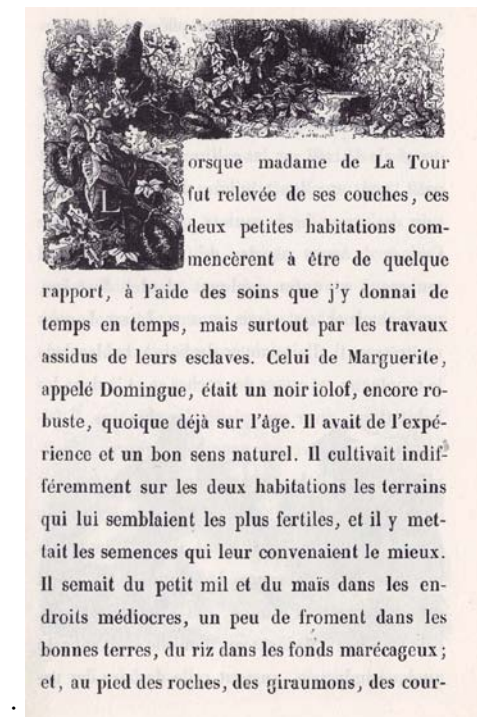
'La lutte de Jacob avec l'Ange' (détail)

Les habits de Jacob, ostensiblement placés en bas à droite de la peinture où ils captent immédiatement l'attention du spectateur, à la fois font partie intégrante de la scène qui est en train de se dérouler et connotent l'issue de la lutte : le dépouillement du vieil homme et le revêtement de l'homme nouveau.



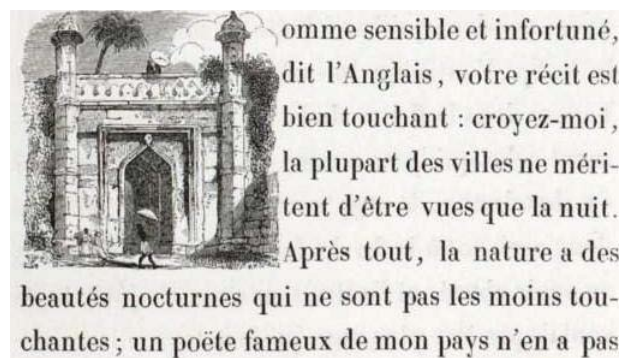
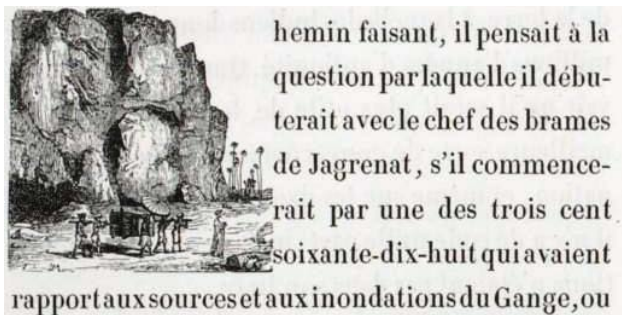
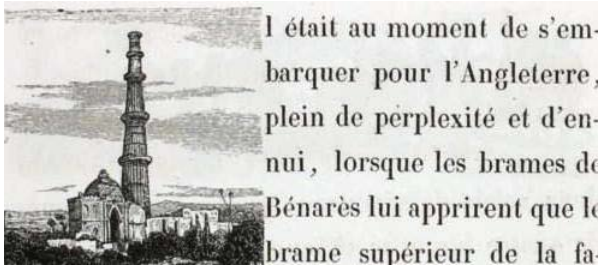
## 2.3 Les lettrines

Dans l'édition Curmer, l'engouement romantique pour le moyen âge se manifeste entre autres par la profusion des lettrines ornées. Dans *Paul et Virginie*, un grand nombre de lettrines a été élargi sous la forme de bandeaux s'étendant sur toute la largeur de la page. Significativement ces 'bandeaux à lettrines incorporées dans un décrochement à gauche'<sup>31</sup> s'enfoncent de plus en plus dans la page à mesure que le récit progresse (voir pp. 19, 42, 269) :

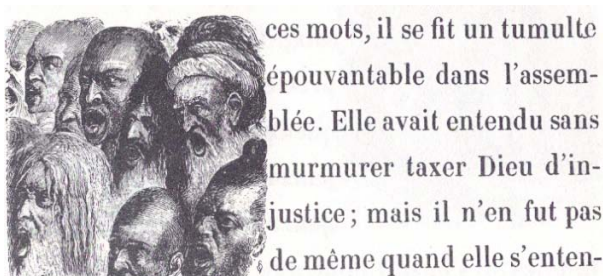


<sup>31</sup> Blanchard, *art.cit.*, p. 15.

Dans la *Chaumière*, on ne rencontre pas de lettrines sous forme de bandeaux. Ici elles sont toutes figuratives - l'initiale a été complètement absorbée par l'image :



Les illustrateurs se sont approprié sans gêne les places pivots de la page, les débuts de paragraphe. Ici c'est donc l'image qui dicte l'action, comme dans les albums pour enfants. Tout en restant indissociablement liée avec le texte, l'initiale ornée fait autorité, elle prime le texte au lieu de s'y soumettre, comme dans la lettrine 'acoustique' suivante qui introduit l'épilogue de la dispute entre le docteur et le grand-prêtre de Jagrenat (p. 356):



On dirait un still filmique dans un dessin animé. L'image annonce sans faille le texte adjacent. D'ailleurs la mise en image de la dispute tout entière, un des passages les plus ironiques du récit, vaut la peine d'être relevée, à cause des libertés d'interprétation que les illustrateurs se sont permises (cf. pp. 354-356). Il s'agit d'un dialogue 'médiatisé' : les questions et réponses sont transmises par trois messagers-faquirs qui font du va-et-vient entre les deux interlocuteurs. Les dessinateurs ont enrichi le texte de sept lettrines, représentant



respectivement un hibou, un perroquet, un merle, une forêt où filtre le soleil, des livres indiens, une forêt vierge et l'assemblée des faquirs et pandects (lettrine citée ci-dessus) :

lence, le chef des pandects lui fit demander pourquoi il était venu à Jagrenat.



Quoique le grand-prêtre de Jagrenat eût parlé en langage indou assez distinctement pour être entendu d'une partie de l'assemblée, sa parole fut portée par un faquir qui la donna à un autre, et cet autre à un troisième, qui la rendit au docteur. Celui-ci répondit dans la même langue : « Qu'il était venu à Jagrenat consulter le chef des brames, sur sa grande réputation, pour savoir de lui par quel moyen on pourrait connaître la vérité. »

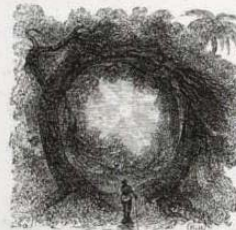


La réponse du docteur fut apportée au chef des pandects par les mêmes interlocuteurs qui avaient été chargés de la demande. Il en fut ainsi du reste du colloque.



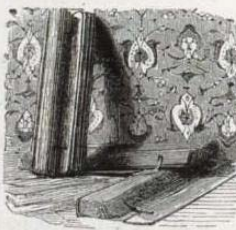
Le vieux chef des pandects, après s'être un peu recueilli, répondit : « La vérité ne se peut connaître que par le

moyen des brames. » Alors toute l'assemblée s'inclina, en admirant la réponse de son chef.



« Où faut-il chercher la vérité ? » reprit assez vivement le docteur anglais. — Toute vérité, répondit le vieux docteur indien, est renfermée dans les quatre beths, écrits il y a cent vingt mille ans dans la langue hancrit, dont les seuls brames ont l'intelligence.

A ces mots, tout le salon retentit d'applaudissements.



Le docteur, reprenant son sang-froid, dit au grand-prêtre de Jagrenat : « Puisque Dieu a renfermé la vérité dans les livres dont l'intelligence n'est réservée qu'aux brames, il s'ensuit donc que Dieu en a interdit la connaissance à la plupart des hommes, qui ignorent même s'il existe des brames : or, si cela était, Dieu ne serait pas juste. »



Brama l'a voulu ainsi, reprit le grand-prêtre. On ne peut rien opposer à la volonté de Brama. » Les applaudissements de l'assemblée redoublèrent.

La sagesse du hibou, la piaillerie du perroquet, le chant du merle, le soleil pointant à travers la verdure, les rouleaux de parchemin et la forêt impénétrable connotent les arguments dont il est question dans ce passage, respectivement la sagesse universelle, le psittacisme des faquirs, la révélation de la vérité par les brames, les rayons d'intelligence suprême renfermés dans les textes hermétiquement forclos au commun des mortels et la volonté inébranlable de Brama. Ces emblèmes qui mettent ironiquement en question la 'profondeur' de la discussion, font penser aux icones expressifs que l'on rencontre parfois dans les ballons de la bande dessinée moderne (tels la tête de mort, la petite lampe à incandescence et le signe du dollar).

Mentionnons encore une boutade visuelle analogue qu'on trouve vers la fin du récit. Il ne s'agit pas ici d'une initiale ornée mais d'une vignette oblongue divisée en trois petits tableaux dont le format rappelle celui des lettrines (p. 415):



La position en bas de la page confie à cette vignette le rôle concluant du cul-de-lampe. La vignette représente les portraits encadrés du paria et du docteur, chacun dans leur entourage familial, et au beau milieu les

pipes que le docteur et le paria viennent d'échanger en signe d'amitié. Les cadres des portraits contestent le caractère instantané des images, ainsi que les sous-titres et l'inscription que le dessinateur a ajoutés ('Le Paria pensant au Docteur Anglais', 'Le Docteur Anglais pensant au Paria' et sur le cartouche qui côtoie l'image médiane, 'La pipe du Docteur & celle du Paria tirées du Cabinet de M. Meissonier'). L'illustrateur se présente ironiquement comme le conservateur d'un cabinet de curiosités.

Notons encore que la nature, plus précisément 'l'intérieur de forêt', constitue le thème central des lettrines aussi bien que des autres vignettes de la *Chaumière*. Bien avant Baudelaire, les romantiques étaient convaincus que la nature est un temple, le lieu de rencontre par excellence entre l'homme et le divin. Conforme aux goûts du romantisme finissant, l'équipe de Curmer a privilégié la nature à la fois mystérieuse et accessible à l'entendement humain, moyennant des points de fuite qui mettent en perspective le décor végétal. Souvent, des haies d'arbres sont représentées sous forme de colonnade ou de tunnel au bout duquel pointe une lueur, comme dans la lettrine déjà relevée (p. 355) et dans la vignette des bambous courbés par le vent (p. 360):



On retrouve la même colonnade en perspective dans plusieurs illustrations de décors architecturaux 'sacrés' (cf. p. 325 le musée du Vatican) :



### 3 Vers le neuvième art

La *Chaumière* telle qu'elle a été visualisée par Curmer et son équipe, trahit l'esprit nouveau qui anime les artistes français des années 1830. L'idéal romantique de l'autonomie expressive va changer de fond en comble les rapports entre auteurs et illustrateurs. L'illustration cesse d'être l'ornement amovible qu'elle était au XVIII<sup>e</sup> siècle, destiné à agrémenter une ou même plusieurs histoires captivantes ou bien à décorer le mur du salon. Par suite de l'introduction de la gravure sur bois debout dans les éditions littéraires, l'espace de la lecture devient un espace de spectacle ouvert et discontinu. Désormais, l'image occupe une place fixe dans le texte. Elle s'infiltre entre les lignes, et par là elle transforme non seulement la physionomie de la page, mais elle affecte aussi la lecture et conséquemment le déroulement narratif de l'histoire. Stimulés par les progrès techniques dans la xylographie et épaulés en plus par des éditeurs avides de lecteurs et par un public de lecteurs affamés d'images, les illustrateurs d'ouvrages littéraires commencent à se libérer de la tutelle de l'auteur. Dans le sillage de leurs collègues caricaturistes, ils réclament leur autonomie et bientôt s'approprient l'organisation de la page. La hiérarchie millénaire du texte et de l'image chancelle.

À l'époque où Curmer prépare son édition de luxe de Bernardin de Saint-Pierre, qui par la richesse de ses images et par l'organisation de la double page s'apparente à l'album<sup>32</sup>, Rodolphe Töpffer est en train de composer ses premières 'histoires en estampes'. L'hégémonie du régime du visuel dans les genres mixtes tels l'album pour enfants, les cartoons, les récits de voyages, les encyclopédies et 'physiologies' qui dans les années 1840 envahissent le marché en France et ailleurs, annonce la bande dessinée qui officiellement verra le jour dans la dernière décennie du siècle.

### Bibliographie

*L'Art d'Illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek nr. 49, Wolfenbüttel 1985.

Alain-Marie Bassy, 'Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique', *Romantisme* 14/43, 1984, pp 19-28.

<sup>32</sup> Dans ses éditions illustrées, Curmer privilégie souvent l'image. Voir par exemple ses *Contes des Fées de Charles Perrault* (1843), édition somptueuse, entièrement gravée sur cuivre.



Remi Blachon, *La gravure sur bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 20  
Gérard Blanchard, 'Curmer ou la leçon d'un grand éditeur romantique', *Le courrier graphique : Revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent*, 27 (1962), pp. 42-51.

Léopold Carteret, *Le Trésor du bibliophile romantique et moderne 1801-1875*, tome troisième, L. Carteret Editeur, Paris 1927.

Malcolm Cook, *Bernardin de Saint-Pierre. A Life of Culture*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London 2006.

James Cuno, 'Charles Philippon, La Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41', in *Art Journal* 43/4 (1983), pp. 347-354.

Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève 1996.

Odile et Henri-Jean Martin, 'Le monde des éditeurs', dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éd.), *Histoire de l'édition française 3. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Fayard, Paris 1990, pp. 176-24.

Michel Melot, 'Le texte et l'image', dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (éd.), *Histoire de l'édition française 3. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*, Fayard, Paris 1990, pp.329-355.

Charles Perrault, *Contes des Fées*, Paris, éd. Curmer 1843, édition numérique, <http://gallica.bnf.fr>

Roseann Runte, 'La Chaumière indienne : A Study in Satire', *The French Review*, vol. LIII no. 4, mars 1980, pp. 557-565.

Jacques-Henri-Bernardin de Saint-Pierre, *Œuvres complètes, mises en ordre et précédées de la vie de l'auteur, par L. Aimé-Martin*, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, édition numérique <http://gallica.bnf.fr>.

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* suivi de *La Chaumière indienne* et de la *Flore*, Club des Libraires de France, reproduction en fac-similé de l'édition Curmer de 1838, Paris 1962.

Pierre Sonnerat, *Voyage à la Nouvelle Guinée*, édition numérique sur <http://gallica.bnf.fr>

Pierre Sonnerat, *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, édition numérique sur <http://gallica.bnf.fr>

Rodolphe Töpffer, *Monsieur Pencil*, dans *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, University of Mississippi Press, 2007 [éd. annotée par David Kunzle].

Henri Zerner et Charles Rosen, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Faber and Faber, London 1984.

---

Els Jongeneel teaches intermediality studies and literary theory at the University of Groningen (KCM, Arts, Culture and Media program). She is preparing a book-length study on 19th century illustration and graphic novel. Email "Els Jongeneel" <[e.c.s.jongeneel@let.rug.nl](mailto:e.c.s.jongeneel@let.rug.nl)>